

“洛神”迷醉与魏晋绘画的审美理性

——从《洛神赋》到《洛神赋图》

苏 涵

(集美大学 中文系, 福建 厦门 361021)

摘要: 魏晋之间, 洛神成为一个令各类艺术迷醉的女神形象。《洛神赋图》受《洛神赋》与时代文化的影响, 偏好女性题材, 追求人性对审美激情的感发, 以眼神对视来经营位置, 在表现人体之美时, 重在衣折秀媚的线条讲究, 追求艳姿的描绘, 具有那个时代绘画特有的审美理性。通过对《洛神赋图》、《洛神赋》与顾恺之画学思想的关系的研究, 可以做出推论: 一代巨匠顾恺之创作了一代名画《洛神赋图》。

关键词: 《洛神赋》; 《洛神赋图》; 顾恺之; 审美理性

中图分类号: I01 文献标识码: A 文章编号: 1001-5957(2004)03-0055-06

在中国早期神话所创造的伏羲、后羿等巨神形象的遮掩之下, 屈原《离骚》与《天问》中早就提到的洛神——宓妃——似乎只是一个淡远的影子, 很少再见于记载与说明。但是, 到魏晋之间, 洛神却引起了文学、绘画、书法等艺术的特别关注。最突出的是: 曹植创作了《洛神赋》, 晋明帝司马绍画《洛神赋图》, 顾恺之画《洛神赋图》, 而王羲之父子各写数十本《洛神赋》, 洛神遂成为一个令各类艺术迷醉的女神形象。影响所及, 到唐宋以后, 不仅出现了流传至今的三个《洛神赋图》的摹本, 而且形成了“至于论美女, 则蛾眉皓齿如东邻之女; 瑰姿艳逸如洛浦之神”[1](P51)的审美标准。而《洛神赋图》的作者究竟为谁, 虽然一直聚讼纷纭, 却又一直被视为魏晋绘画的经典之作。本文试图从《洛神赋》向《洛神赋图》的演变中, 探究绘画艺术移借文学题材时的审美理性, 并由此印证顾恺之一系列绘画美学思想。这对于我们认识魏晋艺术的演变, 并迂回推论《洛神赋图》的原作者都很有意义。

一、偏好女性题材与追求人性对审美激情的感发

为美术史常常称道的魏晋绘画的审美激情与艺术智慧, 往往来源于宗教神灵崇拜与道德

收稿日期: 2003-06-09 基金项目: 国家艺术科学研究“九五”规划项目“顾恺之研究”(编号: 99CF31)

作者简介: 苏涵(1955—), 男, 山西芮城人, 集美大学中文系教授。

人格的向往。顾恺之在瓦棺寺画维摩诘像时，“光彩耀目数日”，“施者填咽，俄而得百万钱”^[2]（P69）的记载，以及流传至今的魏晋佛教壁画与教化题材的壁画，即是这种现象的生动证明。正因为如此，曹植的《画赞序》中才说：“观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠节死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贞。是知存乎鉴戒者图画也。”^[3]（P12）而张彦远在《历代名画记》中继承这种思想，更直接地说：“夫画者：成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，并由述作。”

但是，最为可贵的是魏晋绘画不仅在这种宗教神灵崇拜与道德人格向往中，逐渐融入人的性情追求，而且在包括宗教题材与教化内容在内的许多绘画创作中，都特别青睐女性形象，甚至试图以对女性之美的描绘唤起人们的宗教崇拜和道德信仰，或者唤起人世情怀的流连。如见之于后代各种著录的顾恺之画目中的就有：《三天女像》、《阿谷处女扇画》、《列女传》、《桂阳王美人图》、《三天女美人》、《女史箴》、《维摩天女》、《列女图》、《洛神赋》等等。

明代詹景凤的《东图玄览》说：“顾恺之画《谢太傅东山》，层岩、叠嶂、飞泉、激湍、楼台、亭榭、轩房、乔松、茂树、异兽、奇禽，布入围墙之内，而墙内美女姿态，长二寸有奇，不下百人。”这些著录与记载，虽真假难辨，但至少说明，女性形象的频繁出现，不只是由于题材对人物的规定性，而且出于作者的特别偏好。

如果再进一步分析从《洛神赋》到《洛神赋图》的出现，更可看到这种偏好中的审美理性。从曹植来说，纵然他“慷慨以任气，磊落以使才”^[4]（明诗）的诗歌已经说明他以性情为诗的创作特征，但他一生情感投入最深切、审美激动最强烈的一次创作无疑当属《洛神赋》。唐代诗人李商隐在《东阿王》诗中说：“君王不得为天子，半为当时赋洛神”；《可叹》诗中又说：“宓妃愁坐芝田馆，用尽陈王八斗才。”^[5]（P6184, 6177）可见他对曹植这种创作激情燃烧的理解。

《洛神赋》序中说：“黄初三年，余朝京师，归济洛川。古人有言，斯水之神名曰宓妃。感宋玉对楚王说神女之事，遂作斯赋。”这个似乎很平静的写作缘起的说明，仅仅涉及到作者灵感的触发和表现方法的借鉴，而任何读懂《洛神赋》的人都会感受到来自于作者心灵深处的爱情失落的创痛，以及为弥补人生遗憾所形成的审美想象。曾经盛传的《洛神赋》是为“感甄”而作的说法，虽无法确指，但毫无疑问的是，如果没有甄氏或者另外某个为曹植强烈渴慕却最终未能得到的爱情对象的话，便不可能出现如此令人迷醉的洛神形象。这与宋玉之作《神女赋》有着根本的区别。因此，在以下的赋文中才有像“精移神骇，忽焉思散”，“余情悦其淑美兮，心振荡而不怡”等直接表现心旌摇荡、神思飞越的句子。

以顾恺之为代表的一批魏晋画家，也多是性情中人。《晋书·顾恺之传》与《世说新语》所记载的顾恺之许多为人与绘画遗事，都使人感受到他“痴黠各半”的性情特征，而他的画论中所说的“凡画：人最难……”、“传神写照”、“以形写神”等，其艺术思想的内核也都是对于人和人的性情精神的高度关注。以性情为人，以性情作画，成为这批画家共同的艺术追求。

那么，《洛神赋图》对《洛神赋》的移借，就不能仅仅理解作题材内容的选择。必须看到，那首先是出于对曹植寄托在《洛神赋》中的生命之爱的深切体味，出于对女性之美和男女之情的一次最为动人的迷醉。顾恺之在曹植《洛神赋》文学性灵的启示下，进一步把这种性情偏爱延伸向人性的深层，升华为爱的精神体验，并以之点燃创作的审美激情，使洛神再现于画卷之中。虽然洛神还只是一个以幻想的神灵形式出现的人，但在神灵幻境与人间气息的交织中，体现着

那个时代艺术愈益清醒的审美理性，洛神也成了中国艺术史上一个蕴涵独特的意象。

二、以眼神对视来“经营位置”的审美构想

我们将顾恺之的画学思想与《洛神赋图》的主体构思联系起来考察，会因为一些深入而自然的默契，引起合理的推想。

顾恺之的画学思想在《洛神赋图》中的体现，最主要的还不只是从“传神写照”、“悟对通神”^{[6] (P8)}的观念出发，“突出描绘了主人公曹植和洛神仪态及主要人物之间感情交流的表达”，还有以人物之间的眼神对视为轴心来“经营位置”的重要特征。

杨臣彬先生认为《洛神赋图》“在布局结构上大胆突破时间和空间的限制，把赋文中描写的故事情节发展的全过程安排在一个全景画面之中，使图中展现的故事情节的各个场面既具相对的独立性，又具有连环画的特点，但又通过以山水树石等背景的自然衔接，将各段故事情节的发展有机地联系在一起，使整个画面构成一个统一的整体。”^{[7] (P7-8)}这只是对其表层结构的认识。顾恺之在《论画》中说：“人有长短，今既定远近以瞩其对，则不可改易阔促，错置高下也。”这段话的核心意思是说，画中人物形体的长短，人物之间距离的远近与位置的高下确定之后，必须按照这样的确定画出人物之间“瞩其对”亦即“悟对通神”的情形。这意思特别切合《洛神赋图》的构思设计。我们在阅读这幅画时，感受到的不只是山水树石等自然背景将人物、情节连接在一起的整体感，还特别感受到人物眼神如同磁石吸引一般的对视，以及这种对视的变化对画面结构的整体性影响。如果我们以曹植《洛神赋》语言表达背后的隐形构图为参照对比分析，就会更清楚地看到这一点。

在《洛神赋》中，作者“余”一直是以仰视的角度观察和描写洛神的。从“俯则未察，仰以殊观。睹一丽人，于岩之畔”，到“远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出绿波”，再到“遗情想象，顾望怀愁”，洛神一直处于须仰视才可以望见的位置。如此位置关系，是将人间所爱神圣化而形成的虔敬心理所致，突出表现着爱而不能、望而不及的焦虑与惆怅。而“余”的形象则只能掩映在“画面”的背后。同时，作者虽然也用了“精移神骇，忽焉思散”，“余情悦其淑美兮，心振荡而不怡”，“神光离合，乍阴乍阳”等明显表达双方心理的语句，却并没有写到“余”与洛神之间眼神的碰撞。《洛神赋》按照赋体文重于铺叙的习惯，将笔墨主要集中在“华容婀娜，令我忘餐”的洛神形象的描写上。

到《洛神赋图》，适应绘画表现的需要，也因为清醒的审美意识，情形就有了很大不同。如果将这幅纵长 572.8 厘米的画卷（此指故宫本，下同）分为七个小节，可以看到，在重复出现的 51 人次中，曹植共出现过 5 次，洛神共出现过 12 次，其余为随从、仆人及其他神灵。在《洛神赋》中只能以作者身份出现的曹植，在图中以非常突出的位置和大于所有人的形体频繁出现。而且，全画的结构不仅依托着赋文的叙事进程发展，更是围绕着曹植与洛神之间的眼神对视递变。第一节中，伫立河岸的曹植眼神专注，表情凝重，与远处的洛神相距竟有 55 厘米。而凌波的洛神，身体朝向画面的左前方，衣带向后飘拂，本有飘然远去之势，但却扭颈后视，与曹植的目光平行对望。画面上 55 厘米的距离，迷蒙而绚丽的落日背景，渺远而低置的山水景物，形成诗意般的画境。而这画境中对望的目光，虽显沉滞，仍能使人体味到它背后怦然的心跳。第二节中，曹植虽未出现，却让洛神在不同位置反复出现了六次，以再现赋文中从“于是忽焉纵体”

到“或戏清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽”一段的具体情形。其间的洛神忽上忽下，忽而凌波，忽而行空，忽而又漫步山隅，但是，竟始终让人觉得她没有离开第一节中曹植的目光。尤其是在六次出现中，她竟四次都是身向前行，而扭颈后望，使整个人物形象与结构变化都被对视的眼神这条无形的中心轴线紧紧地牵系着。后边几节，曹植与洛神的距离或近或远，也都始终不离眼神对望的轴线。即使最后两节，曹植在洛神远去之后，“翼灵体之复形，御轻舟而上浮”，目光向空茫的前方探望，以及他最终在车上扭头后视，“怅盘桓而不能去”，虽然视线中不再有洛神的影子，却还是让人想象到在曹植的目光里仍然有挥不去的洛神的目光，有两人无法穷尽的对视。这样的对视，除了给画面结构提供特别的依据，还蕴涵着深长的意味：爱情中双方的目光是心灵的渴求和沟通，是无法遏制的激情的表达，而对望中不可取消的“人神之道殊”的隔离，既形成了《洛神赋图》特别的表现魅力，也意味着赋文中所说的“申礼防以自持”对爱情表现的制约。

可见，《洛神赋图》确乎是将“传神写照”与“经营位置”的审美思想特别紧密地结合到了一起。元代汤垕在《画鉴》中说：“顾恺之画如春蚕吐丝，初见甚平易，且形似时或有失，细视之，六法兼备，有不可以语言文字形容者。曾见《初平叱石图》、《夏禹治水》、《洛神赋》、《小身天王》，其笔意如春云浮空，流水行地，皆出自然。”汤垕将《洛神赋图》认作顾恺之的作品，不知有无其它凭据，但从他认为的包括《洛神赋图》在内的顾恺之画作皆能“六法兼备”，倒与我们上边的分析深相契合。至少，我们可以说，《洛神赋图》如此地以眼神对视来经营位置的审美构想，不仅表现了此图特殊的艺术创造性，而且隐含着以顾恺之为代表的那一批魏晋画家了不起的艺术智慧。

三、“衣折秀媚”与人体之美的理性表现

曹植的《洛神赋》以炽热的激情和绚丽的语言将女性人体之美的表现推向审美的极致。如下边的一段铺叙：

翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出绿波。秣纤得衷，修短合度。肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皎质呈露。芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟。丹唇外朗，皓齿内鲜。明眸善睐，辅靥承权。瑰姿艳逸，仪静体闲。

这种想象与夸饰交融而创造的洛神之“形”，不仅美到了凡人无法企及的境界，而且具有相当程度的艳美与性感成分。这都是洛神能激动人心的所在，也是富于诗意的所在。

到《洛神赋图》，虽也具有“传神写照”的“象人之美”^{[2] (P69)}，但是，我们不能不认为，作者明显地将侧重点放在了人物衣饰“春蚕吐丝”般的线条描绘上，明代汪珂在《玉珊瑚网》中又认为《洛神赋图》“人物衣折秀媚”。那么，以“春蚕吐丝”般的优美线条画出人物的“衣折秀媚”便是《洛神赋图》在表现人体之美时又一特别倾情之处。

从今传故宫摹本即可看出，洛神与曹植虽也在对视的眼神中传达出他们之间的渴望与惆怅，但面部表情还欠丰富，容貌也未能像《洛神赋》中描写的那样具有极致之美，除第一次出现的洛神面容还略显俏丽，其它几处多画得脸形椭圆，丰肉下垂，显然为那个时代的人物画水平所限。也就是说，其人物面部的描绘虽然特别重视“传神写照”的“阿堵”，却还不能描绘出质

感、生动感、别致感非常强烈的容貌。但是,对人物的衣折,作者无疑用了比画面部细节与表情更多的功夫。如第一次出现的洛神,长袖落落垂挂,裙裾飘飘曳地,身上竟附有十六条之多的各种形状的衣带,袅娜婉转,随风拂动,成为洛神形象极生动、极突出的构成部分,成为历代绘画研究特别关注的所在。

当然,还不只是《洛神赋图》,像《女史箴图》、《列女仁智图》等名作都有这种以线条衣折之美来表现人体之美的共同特征。笔法考究,形态优美的线条衣折几乎成为画面最炫目的部分,吸引着画家与观赏者的特别陶醉,影响一直延伸到了后来的许多朝代。

问题在于,处于相对成熟时期的魏晋人物画,为什么在表现人体之美时,不重在对人体本身的美的表现,却把功夫主要花在衣饰折纹的线条讲究上呢?《洛神赋图》的作者为什么同样会因为洛神人体的极致之美而激动,却又重在表现她的衣饰呢?这固然可以从中国画的传统、材料、画法等方面得到解释,但我以为更重要的原因还在于审美理性成熟之时,文化观念的相对约束。也就是说,此时的人物画虽然在审美意识上已渐趋成熟,却不能完全摆脱传统文化观念对它的约束。《洛神赋》中说的“收和颜而静志兮,申礼防以自持”,正是这种文化观念约束的体现。因而,且不要说描绘在国人看来涉淫的裸体,就是过多一点的袒露都极为检点。又由于中国古代服饰的特殊性,丝织衣物的柔软与身体曲线的互相配合,就形成了画家们创造独具魅力的线条之美的可能,形成了他们对洛神式“衣折秀媚”的迷醉。这种美是含蓄的、朦胧的,是距离之美,可又由于衣饰的遮蔽,它们缺少直入心灵的审美力度。

《洛神赋图》不仅难有西方裸体女性画的那种审美力度,就是与《洛神赋》相比,作为同一题材的两种艺术形式的典范之作,《洛神赋》中的洛神虽有衣饰,但并未构成对读者想象人体之美的阻挡。一二百年后,《洛神赋图》中“衣折秀媚”的洛神,既诱惑了我们的想象,又同时阻挡着我们的想象。这说明早熟的文学审美意识启发了绘画的审美理性,使它也去迷醉于女性人体之美的表现,但是在既成文化观念与自身规律的约束下,又显示着审美演变上的一定差异。

四、从崇尚丽辞到追求“艳姿”的审美意识的衍展

我们还注意到,曹植在《洛神赋》中不仅极情尽性地描写洛神的美仑美奂,而且在审美意识上明确提出了“艳”的观念。赋中写他发现洛神时,是“睹一丽人,于岩之畔”;接着告诉御者:“彼何人斯?若此之艳也”;又在描写中称其“瑰姿艳逸”。这里的“丽”与“艳”是对洛神之美的直观评价,但是结合《洛神赋》的语言特点,结合曹植的其他言说,又可视作文学表现上自觉的审美追求,即追求以丽艳之辞写丽艳之美。

作为自觉的审美意识,曹植诗文多有钟嵘《诗品》所评价的“词采华茂”的特点。明代胡应麟在《诗薮》内编中说:“子建《名都》、《白马》、《美女》诸篇,辞极赡丽。”那么,这种以丽辞写艳姿的情形,不管有怎样的寄兴在其中,作为审美意识出现,颇有开时代“嘉丽藻之彬彬”(陆机《文赋》)的风气的作用。

令人深思的是,《洛神赋图》同样极力追求对洛神“艳姿”的描绘,这不仅与曹植的审美思想相呼应,而且与顾恺之的审美观念相契合。顾恺之在《魏晋胜流画赞》中评说《小列女》图:“作女子尤丽衣髻,俯仰中,一点一画,皆相与成其艳姿。”在评说《北风诗》图时说:“美丽之形,尺寸之制,阴阳之数,纤妙之迹,世所并贵。”这里的“丽衣髻”、“艳姿”、“美丽之形”虽然是对当时名

士画作的评说,也无疑透露着他与他那个时代绘画审美的共同追求。詹景凤《东图玄览》中说:“顾恺之画《谢太傅东山》……而墙内美女姿态,长二寸有奇,不下百人。……妇女衣饰金装极精丽,使人目骇心惊。”不论詹景凤所见是否为顾恺之所作,而令他“目骇心惊”的“精丽”的“美女姿态”,在他心中已然是顾恺之式的创作,这便是对顾恺之审美思想及其艺术实践的一种体认。那么,《洛神赋图》追求“艳姿”的描绘,不仅可以视作这种审美风气的濡染,更可视作顾恺之与曹植审美思想的沟通。随着时光的流逝,连《洛神赋图》的摹本所摹都显出色彩的苍老了,但是从苍老中仍存的逸韵里还能想象当年的绚丽与华艳,想象魏晋时期从文学到绘画流光溢彩的审美风韵。

“子建文中俊,长康画里雄”,乾隆皇帝在故宫本《洛神赋图》上的题词,不仅将摹本所摹的底本确认作顾恺之所作,而且含蓄地概括了一代“文俊”之《洛神赋》与一代“画雄”之《洛神赋图》间深刻的审美关系。也许正是这样一种深刻的审美共识才促成了那个时代的洛神迷醉,而透过这迷醉,我们体味到的却是清醒的审美理性。我们也不妨维护前人的说法:一代巨匠顾恺之创作了一代名画《洛神赋图》。

参考文献:

- [1] 宣和画谱:卷五[A].安澜.画史丛书(第2册)[C].上海:上海人民出版社,1963.
- [2] 张彦远.历代名画记(卷五)[A].安澜.画史丛书(第2册)[C].上海:上海人民出版社,1963.
- [3] 俞剑华.中国画论类编(上卷)[M].北京:人民美术出版社,1957.
- [4] 刘勰.文心雕龙[M].北京:人民文学出版社,1981.
- [5] 全唐诗(第16册)[M].北京:中华书局,1960.
- [6] 顾恺之.魏晋胜流画赞[A].沈子丞.历代论画名著汇编[C].北京:文物美术出版社,1985.
- [7] 杨臣彬.顾恺之传世画名迹——洛神赋图卷[M].天津:天津人民美术出版社,1992年复印故宫本洛神赋图释文.

Fascination of Goddess Luo and the Aesthetic Rationality in Paintings of Wei and Jin Dynasties

SU Han

(Chinese Department, Jimei University, Xiamen, Fujian 361021, China)

Abstract: During Wei and Jin Dynasties, the Goddess Luo became an image of goddess fascinated by a variety of artists. Influenced by Goddess Luo Rhapsody and other cultural factors in that era, female subject became a special fondness in the Painting of Goddess Luo Rhapsody, which aims to urge aesthetic passion through human nature; to arrange postures by eye contacts; to illustrate the beauty of human bodies by emphasizing on beautiful and charming lines of clothes and splendid carriages—the special aesthetic rationality in paintings of that age. From studying the relations among the Painting of Goddess Luo Rhapsody and Goddess Luo Rhapsody and Gu Kaizhi's painting thoughts, it can be inferred that a great painter—GU Kaizhi creates a great painting: the Painting of Goddess Luo Rhapsody.

Key words: Goddess Luo Rhapsody; the Painting of Goddess Luo Rhapsody; aesthetic rationality